

<https://helda.helsinki.fi>

---

## Betlehemin imettävä Neitsyt Klaus Holman muistokokoelmassa

Räsänen, Elina

Taidehistorian seura - Föreningen för konsthistoria  
2017

---

Räsänen , E 2017 , Betlehemin imettävä Neitsyt Klaus Holman muistokokoelmassa .  
julkaisussa E Räsänen & V Immonen (toim) , Kauneus, arvo ja kadonnut menneisyys :  
Näkökulmia Klaus Holman muistokokoelmaan . Vuosikerta. 49 , Taidehistorian seura -  
Föreningen för konsthistoria , Helsinki , Sivut 225 239 .

---

<http://hdl.handle.net/10138/298551>

---

publishedVersion

---

*Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.*

*This is an electronic reprint of the original article.*

*This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.*

*Please cite the original version.*

Elina Räsänen

# BETLEHEMIN IMETTÄVÄ NEITSYT

Klaus Holman muistokokoelmassa

*”The ‘specialness’ of the history of art resides above all in the material objecthood and the presence of art works”.<sup>1</sup>*

Jeesus-lasta imettävää Neitsyt Mariaa esittävä kuva on kuulunut kristilliseen peruskuvastoon jo ensimmäisiltä uuden ajanlaskun vuosisadoilta alkaen. Kuten kristinuskon kuvat ylipäänsä, myös se alun perin pohjaa aiempiin malleihin kuten Horus-poikaansa imettävään Isis-jumalattareen ja moniin antiikin esikuviiin. Nämä *Maria lactans* -aiheet monissa ilmenemismuodoissaan kasvattivat

suosiotaan erityisesti 1300-luvulta lähtien osana Neitsyt Mariaan kohdistuneita hartausmuotoja.

Lahden historiallisessa museossa olevaan Klaus Holman muistokokoelmaan kuuluu imettävää Neitsyt Mariaa kuvaava maalaus (LHME 2002051; kuva 1; kuvaliite, nro. 13). Tämä on pienehkö (34 cm x 26,3 cm), tummasävyinen teos, jossa on näyttävät kehykset. 1500-luvulle ajoittuva teos on maalattu öljyvärein nahalle.<sup>2</sup> Maalauksessa on Neitsyt Maria ja lapsi puolivartalokuvana, ja sommiteltuna siten, että Maria pitelee Jeesus-lastaa oikealla käsivarrellaan, imettäen oikeasta rinnastaan. Maalausta ei ole konservoitu, ja siinä on monenlaisia vaurioita, muun muassa pohjamateriaalina oleva nahka on halkeillut. Marian poskessa on ruhje, kuten myös Jeesuksen sädekehässä.

Vaikka teoksen aihe on sinällään tunnistettava, sen merkityssisältö ei ole itsensänselvä – *Maria lactans* -aiheiset teokset muodostavat monia ”alakategorioita” ja niivoutuvat eri kuvatyyppeihin. Mikä siten on juuri tämän maalauksen sisältö ja konteksti?



Imettävä Neitsyt Maria. Espanjalainen *Maria lactans* -aiheinen maalaus (1500-luku), Klaus Holman muistokokoelma, Lahden historiallinen museo, 34 cm x 26,3 cm. Kuva:Tiina Rekola.

Minkälaiseen hartaudelliseen yhteyteen se sijoittuu; mikä on Marian maidon ja paljaan rinnan tarkoitus? Tässä artikkelissa esitän, että Holman kokoelmaan kuuluva maalaus liittyy Jeesuksen syntymää juhlistavaan hartauteen, jolloin Neitsyt Maria on tässä *Virgen de Belén*, Betlehemin Neitsyt, ja se on mahdollisesti valmistettu ja ollut käytössä naisluostarissa. Tarkennan myös aiempaa ajoitusta, ja pohdin teoksen tyylin käsitteellistä määrittelyä.

Näkökulman avaamista ja paikantamista: "arkinen" teos, sen tutkintahorisontit ja aiempi tutkimus

Kuten muitakaan Klaus Holman muistokokoelmaan kuuluvia teoksia, ei kyseessä olevaa maalauksista ole ennen käsillä olevaa julkaisua juurikaan tutkittu. Tämä artikkeli on siten perustutkimusta, mikä tässä tapauksessa tarkoittaa empiiristä esinetutkimusta sekä ikonografista tarkastelua. Empiirinen esinetutkimus sitoutuu toisaalta taidehistorian olemukseen objekteihin kiinnittyneenä tieteenä, toisaalta se kuuluu viime vuosikymmeninä vahvistuneeseen uuteen "käänteeseen", jossa teoksen materiaalisuus ja siitä saatava tieto otetaan vakavasti. Tämä on ollut myös vanhemman taiteen tutkimuksen painopisteitä viime vuosikymmenen aikana.<sup>3</sup> Ylipäänsä taidehistoria on varhaisvaiheistaan lähtien tasapainoillut tutkittavaan kohteeseen tai sen taustoihin painottumisen välillä.<sup>4</sup> Näiden yhdistäminen lienee useimmissa tapauksissa välttämätöntä, ja näin pyritään tekemään myös tässä artikkelissa.

Ikonografiaa puolestaan ei nähdä sellaisena kapeana järjestelmänä, millaiseksi postmoderni kritiikki sen usein liian kevyin vedoin leimasi. Sen sijaan se ymmärretään joustavaksi kuvantulkinnan välineeksi, jon-

ka avulla teosten funktiot ja vastaanoton mahdollisuudet saavat laajempaa huomiota.<sup>5</sup> Erwin Panofsky (1892–1968) painotti ikonografisten tulkintasfäärien samanaikaisuutta, fuusioitumista ja syklistä luonnetta sekä muodon ja sisällön yhteenkuuluvuutta.<sup>6</sup> Syy siihen, että Panofskyn ikonografinen ajattelu ja perintö ovat viime aikoina saaneet osakseen nyansoidumpaa tulkintaa, juontaa osin hänen varhaisten tekstiensä englannin- ja laajan kirjeenvaihdon julkaisusta 2000-luvulla.<sup>7</sup> Tässä yhteydessä on oleellista siis *Maria lactans* -aiheen ikonografia, jota tuonnempana käsitellen.

Artikkeli nivoutuu suuntaukseen, jossa kohteena eivät ole niin sanotut mestariteokset, vaan tuntemattomat ja usein myös laadullisin kriteerein mitattuna heikkotasoisemmat teokset.<sup>8</sup> Vanhemman taiteen – jolla yleisesti viitataan esimoderniin ja sitä edeltävään taiteeseen eli aikaan ennen vuotta 1700 – ollessa kyseessä, näin suuntautunut kiinnostus kohdistuu juuri vähemmän arvostettuihin, tuntemattomien taiteilijoiden teoksiin, jotka usein ovat museoiden tai kirkkojen varastoissa. Kuinka näitä teoksia tulisi nimetä ja määrittää? Vaihtoon ja kääntämiseen nivoutuvat käsitteet (jälkimmäinen sana merkityksessä kielestä toiseen) ovat hyödyllisiä, ja lopulta kielitieteestä lainattu käsite vernakulaari eli kansankielinen on usein toimivin.<sup>9</sup>

Päälähteenäni Holman kokoelman *Maria lactans* -maalauksen tutkimuksessa on ollut teos itse, ja maalaukseen kohdistunut aiempi perustutkimus, vaikkakin niukka, Lahden historiallisessa museossa on tarjonnut hyvän lähtökohdan. Muita oleellisia lähteitä ovat muut imettävää Mariaa esittävät maalaukset 1400–1600-luvuilta sekä Neitsyt Mariaa ja tämän kuvaustapoja luotaava tutkimuskirjallisuus. *Maria lactans* -aiheita on usein käsitelty muun Marian kuvauksen



Kuva 2. Holmien Rooman koti 1949 kuvattuna *Kaunis Koti* -lehden artikkelia varten; *Maria lactans* -maalaus vasemmalla. Kuva: Attualità Giordani.

yhteydessä, mutta myös omana teemanaan. Tutkimuskenttä on laaja: koska laktaatio eli maidon erittyminen liittyy temaattisesti usein muihin ihmisnesteisiin, veren lisäksi myös kyyneliin, sitä on tutkittu osana ruumiiseen kohdistuvaa kiinnostusta ja siten myös irrallaan Marian kuvauksesta; toisaalta se nivoutuu sosiaalihistoriaan, perheihanteisiin ja naisiin yhdistettyihin moraalikäsitteisiin, mikä edelleen tuo uusia perspektiivejä aiheeseen.<sup>10</sup>

Tämä artikkeli sijoittuu sekä suomalaisissa museoissa olevaa vanhaa taidetta käsittelevien tutkimusten jatkumoon että yleisempään, Neitsyt Marian kuvaustapoja käsittelevään taidehistorialliseen tutkimuskenttään. Suomen museoissa on geopolittisista ja historiallisista syistä vanhempaa eurooppalaista taidetta verraten niukasti, ja suurin osa ennen vuotta 1700 valmistuneista maalauksista on joko kirkkoissa tai vasta 1800-luvun lopulta alkaen hankituissa museokokoelmissa. Ensiksi mainitut ovat usein pohjoismaista alkuperää tai keskiaikaisten alttarikaappien fragmentaarisia

paneelimaalauksia, jälkimmäinen ryhmä painottuu keräilijöiden suosimaan italialaiseen tai keski-eurooppalaiseen taiteeseen, jota he ostivat Suomeen (kuva 2). Näiden teosryhmien tutkimusperinteet ovat hyvin erilaiset, ja käsilläoleva artikkeli liittyy niistä jälkimmäiseen.<sup>11</sup>

Ennen kuin siirryn Holman kokoelmaan kuuluvan *Maria lactans* -teoksen käsittelyyn ja tulkintaan, pidän tarpeellisena – jotta maalauksen aihe asettuu tarvitsemaansa jatkumoon – lyhyesti kartoittaa imettävää Mariata esittävän hybridisen kuva-aiheen taustoja ja esiintymismuotoja.

### *Maria lactans* -kuvien taustoja ja variaatioita

Kristillisessä ikonografiassa maidolla ei ollut vain konkreettinen, Jeesus-vauvan ruokintaan liittyvä merkitys, vaan siinä näkyivät monet symboliset sävyt. Esimerkiksi apostolit Pietari ja Paavali käyttivät molemmat maitoa Jumalan sanan symbolina: ”Niin kuin vastasyntyneet lapset tavoittelkaa puhdasta sanan maitoa, jotta sen ravitsemina kasvaisitte pelastukseen. Olettehan te ’maistaneet Herran hyvyttä’” (1 Piet. 2:2–3). Apostoli Paavalin I korinttolaiskirjeessä (3:1–2) sekä kirjeessä heprealaisille (5:12–14) esitetyt metaforat tulivat Pietarin sanojen ohella vaikuttamaan myös Jumalan äitiyden teologiaan, jota esimerkiksi Klemens Aleksandrialainen (k. n. 215) edisti. Hänelle Jeesus oli Isän maitoa, koska hän oli Jumalan sana, *Logos*, ja ruumiillistunut Henki; kirkko puolestaan oli neitsytäiti, jonka lapsilleen antama maito oli Jeesuksen ruumis.<sup>12</sup>

Sistersiläiset munkit veivät 1000-luvun alussa äitiys- ja imetyssymboliikan jälleen uudelle tasolle: erityisesti mystikko ja aikansa poliittinen vaikuttaja Bernard Clairvaux-

lainen (1090–1153) käytti maitoon, rintoihin ja vierottamiseen liittyvää symboliikkaa viitatessaan apotin velvollisuuksiinsa, mutta myös jumaluudesta puhuessaan.<sup>13</sup> Muun muassa Bernardin vaikutuksesta maito ei ollut enää vain kirjallista ja abstraktia, vaan se liitettiin myös konkreettisesti Neitsyt Marian rintoihin: Bernard sai kuuluisassa näyssään kolme tippaa Neitsyen maitoa huulilleen, tai joissain versioissa silmiinsä. Tämä maitoihme oli vuosisatoja myös suosittu maalaustaitteen aihe.

Neitsyt Marian kunnioituksen kasvaessa keskiajan kuluessa alkoivat Marian ja hänen poikansa roolit monin tavoin nivoutua yhteen. Imetysaiheen kannalta tärkein yhdenytyminen oli ajatus Marian maidon ja rinnan analogiasta Jeesuksen vereen ja avoimeen kylkeen. Tämä näyttäytyy erityisesti kaksoisesirukous-aiheessa, jossa Maria paljastaa rintansa ja Jeesus haavansa Jumalan edessä – molemmat anoakseen armoa ihmiskunnalle.<sup>14</sup> Myös Marian maito sai siten vereen liitetyn eukaristisen merkityksen. Maidon ja veren yhdistämiselle oli aikanaan tieteellisetkin perustelut, sillä antiikin perinteeseen pohjaten oppineet ajattelivat uudelle ajalle saakka äidin ravitsevan lastaan kohdussaan poisjääneellä kuukautisverellä, joka lapsen syntymän jälkeen ikään kuin transformoituu rintamaidoksi.<sup>15</sup>

Erilaiset maitoon (ja vereen) liittyvät mystiset kokemukset lisääntyivät erityisesti 1300-luvulta alkaen. Caroline Bynum Walker on urauurtavissa tutkimuksissaan tuonut esille useita tapauksia: naimystikko karkasi erämaahan ja siellä rukousten seurauksena hänen neitsyenrintansa täyttyivät maidolla ja hän ruokki itseään yhdeksän viikkoa; Schiedanin Lidwina tunsu niin suurta äidillistä tarvetta Kristuslapsen, että maito vuoti hänen rinnoistaan; neitsyet paransivat sairaita maidollaan.<sup>16</sup> Vaikka mai-

toon siis liittyi monia teologisia abstraktioita ja monisyisiä hartaudellisia käytäntöjä, imettävän Marian kuvaus oli samalla aina myös kuva esittämästään aiheesta eli Neitsyt Mariaa kunnioitettiin rakastavana poikansa hoivaajana.

Imettäminen liittyi useisiin Neitsyt Marian kuvatyyppeihin. Maria saattoi esiintyä niin sanotussa ”nöyrä madonna” -aiheessa (*nostra domina de humilitate*), jossa Neitsyt Maria istuu maassa (tai lattialla) joko imettämässä tai vain pitämässä Jeesus-lastaa sylissään. Tämän kuvatyypin katsottiin aiemmin heijastelleen nöyryyttä Marian asennon, maan lähellä olemisen ja itse imetystapahtuman vuoksi. Viime vuosina on kritisoitu näitä käsityksiä, jotka pohjaavat osittain imetykseen paljon myöhemmin liitettyihin assosiaatioihin sekä toisaalta historiallisten imetysohjeistusten ja -ideaalien liian yksiviivaiseen tulkintaan.<sup>17</sup>

Samalla tavoin Apokalyptinen Maria, jossa Neitsyt Ilmestyskirjan naisena seisoo kuunsirpillä, saatettiin kuvata imettävänä tai ei. Ahvenanmaalaisen Finströmin kirkon seinämaalaus (n. 1470) esimerkiksi kuvaa Marian imettämässä, mutta vaikkapa Uudenkaupungin kirkon veistosfragmentissa (n. 1430) näin ei ole.<sup>18</sup> Edelleen Pakomatka Egyptiin, Pyhä Luukas maalaa Neitsyt Mariaa sekä niin sanotuissa *sacra conversazione* -aiheissa on sama vaihtelevuus. Näin on myös monissa varhaiselle alankomaalaiselle maalaustaiteelle tyypillisissä, esimerkiksi Jan van Eyckin tai Rogier van der Weydenin suosimissa aiheissa, joissa Maria istuu valtaistuimella lahjoittajien edessä ja Jeesuslapsi symboloi ”elävää leipää” eli hostiaa.<sup>19</sup> Tämän merkityssisällön kautta tulee näissä maalauksissa imetyksen kautta esille siten myös eukaristian viini/veri -elementti mukaan, aiemmin esiin tuodun maidon ja veren yhdistämisen välityksellä.





Kuva 3. Neitsyt Maria imettää Jeesus-lasta. Yksityiskohta Holman kokoelman *Maria lactans* -aiheisesta maalauksesta. Kuva: Elina Räsänen.

Vaikka tässä artikkelissa painottuvat maalaukset, on syytä muistaa, että *Maria lactans* oli myös yleinen teema veistoksissa, ja esimerkiksi Statens Historiska Museetin (Tukholma) kokoelmissa on Smoolanin Edshultista peräisin oleva 1300-luvulle ajoittuva puuveistos.<sup>20</sup> Myös niin sanotuisissa ”kaappimadonna”-veistoksissa (saks. *Schreinmadonna*) imetys ei ollut harvinaisen lisä muutenkin hartaudellisesti kovin latautuneessa ja monia teemoja yhdistävissä teoksissa.<sup>21</sup> *Maria lactans* on monella tavoin siis eräänlainen ”nomadi”, joka haluttaessa

yhdistettiin monenlaisiin hartaudellisiin painotuksiin samoin kuin erilaisiin ilmaisuvälineisiin ja tekniikkoihin.

### Lahden *Maria lactans*: muoto, materia sekä alkuperä ja ajoitus

Teoksen materiaalisuuden sekä toisaalta katsojan kokemuksellisuuden ja intuition korostamisen myötä on otettu uutta suhdetta myös aiemmin kovin parjattuun konnosööriyden eli taiteentuntijuuden käsitteeseen. Huonosti dokumentoidun vanhemman taiteen yhteydessä ”taiteentuntijuus” on kuitenkin jokseenkin välttämätöntä, mutta käsitteen sisältö on saanut uusia sävyjä.<sup>22</sup> Esimerkiksi taidehistorioitsija Karen Lang painottaa taiteeseen *paneutumisen* tärkeyttä.<sup>23</sup> Edelleen Lang argumentoi ”dialektisen objektiivisuuden” puolesta, heijastellen näin myös esimerkiksi Erwin Panofskyn ajattelua, missä subjektiivisten havaintojen kontekstualisointi oli keskeistä; empiirinen tulkinta syntyy objektiivisuuden ja subjektiivisuuden yhteennivoutumisesta.<sup>24</sup> Teoksen kuvaus edellyttää aina havainnointia, tulkinnat paneutumista.

*Maria lactans* -maalauksessa Jeesus-lapsi katsoo kohti maalauksen katsojia, Marian katse kohdistuu alaspäin, epäsuorasti lapseen (kuva 3). Jeesuksen oikea käsi lepää äitinsä käsivarren päällä. Lapsen vasen käsi on asetettu jonkinlaisen valtakunnanomenan, tai omenan, päälle. Neitsyt Marialla on yllään pitkähihainen mekko, pääliina ja laaja, hartioilta alas putoava viitta. Viitan alla on pääliina, jonka alta puolestaan näkyvät hiukset. Voisikin sanoa, että Marian kasvojen kehystys on nelinkertainen: hiukset, pääliina, viitta, sädekehä. Puvussa on etumuksessa imetyskolo. Jeesus-lapsi on alasti ja lepää poimutetulla kankaalla.

Teoksen väreissä näyttäytyvät erityisesti punaisen, ruskean ja turkoosinsinisen sävyt, sekä kulta. Marian puku on tummanpunainen, kultaisin pilkuin, ja siinä on valkoiset reunanauhat. Samanlainen päärmäys kiertää myös imetyskoloa. Viitta on vihreä, ja siinä on kultainen reunus. Neitsyt Marian pääliina on vaalea. Jeesus-lapsen alla oleva kangas on tehty samannäköiseksi kuin Marian pääliina, ja siihen on harmahtavalla värillä vedetty laskoksia.

Molempien henkilöiden silmät ovat tumman- ja hiukset vaaleanruskeat. Hiukset ovat taipuisat, ja Jeesus-lapsella on kepeä etukihara otsalla. Silmät on maalattu siten, että yläluomi erottuu tummanruskeana viivana, alaluomi puolestaan ohuena vaaleanpunaisena nauhana. Tämä puna on samaa väriä kuin poskien heleys ja huulet. Silmänvalkuaisiin on lisätty kirkkaan valkoiset alueet, joilla silmät on saatu sekä elävämmän että kosteamman näköisiksi. Molempien hahmojen suut ovat pienet ja ”supussa”, ja huulten välinen viiva korostuu. Ylipäänsä väriyksessä painottuvat ääriviivat, mikä omalta osaltaan vahvistaa teoksen yksinkertaista yleisluonnetta. Kädet erottuvat vaaleanruskealla (sama väri kuin hiuksissa) ääriviivalla hahmoteltuina ja kultaisissa sädekehissä on mustat ääriviivat.

Niin väreillä kuin sommittelullakin on pyritty painottamaan äidin ja lapsen yhteyttä ja yhteenkuuluvuutta. Jeesus-lapsen oikea käsi lepää äitinsä käsivarren päällä, ikään kuin tukien tai osallistuen imettämistä auttavan käden toimintaan. Myös heidät hiuksensa tavallaan sulautuvat yhteen Marian olkapäällä. Marian pääliinan ja Jeesuksen kapalojen sama sävy ja muoto puolestaan luovat maalauksen keskialueelle molempia henkilöitä kehystävän pyöreän alueen.

Nahkaa pohjamateriaalina on hyödynnetty huomattavasti maalaustekniikassa ja

siten lopputuloksessa, sillä monet viivat on tehty raaputtamalla pintamaalia pois. Erityisen hyvin tämä näkyy taustassa, jossa oranssiin pintaan on kaiverrettu esiin kultaista kiemuranauhaa, toisin sanottuna oranssin värin alla olevaa kultaväriä on otettu näkyviin terävän piirtimen avulla. Samaa sgraffito-menetelmää on käytetty myös viitan reunusnauhassa, jossa paksumman kultaviivan reunoilla kulkee ohuempia kultavanoja.

Nahkapohja korostaa teoksen keskiaikaista luonnetta, eli se on korostetusti hirtauden kohteena oleva esine, jonka materiaalin kokonaisuus on osa teoksen olemusta, ei todellisuutta jäljentävä kuvaus kohteestaan. Nahka pohjamateriaalina viittaa myös ihoon, nahkaan. Täten maalaus ei ainoastaan ruumiillisuutta ja läheisyyttä painottavan aiheensa puolesta kutsu katsojaa osallistumaan tapahtumaan, vaan se niin sanoakseni ”tulee iholle”. Caroline Walker Bynum kirjoittaa, kuinka renessanssitäiteessä taiteilija pyrkii toteuttamaan öljyvärin avulla illuusion ihosta tai kankaasta, kun taas keskiajan taide ei piilottele materiaalejaan.<sup>25</sup> Vaikka en täysin yhdy tähän ajatukseen – esimerkiksi



Kuva 4. Leonardo da Vincille (1452-1519) attribuoitu *Madonna Litta*, n. 1490. Eremitaasi, Pietari. Kuva: Wikimedia Commons.



Kuva 5. Jeesus-lapsi on kääntänyt katseensa kohti kuvan kunnioittajia. Yksityiskohta Holman kokoelman *Maria lactans* -aiheisesta maalauksesta. Kuva: Elina Räsänen



puusta tehdyissä veistoksissa puupinta haluttiin piilottaa ja nimenomaan maalilla luotiin todellisuussilluusiota – niin Holman kokoelman maalaus todella on korostetusti esine, ei ”näkömä”.

Teos mainitaan museon tietokannassa espanjalaisena. Tätä tukee niin nahkapohjan käyttö, teoksen yleinen tyyli kuin siinä olevan kirjoituksen kieli, johon tuonnempaan palaan. Imetysaihe sinänsä oli siellä yhtä yleinen kuin muuallakin. Holman kokoelman teos on tyyllillisesti suhteessa flaamilaiseen taiteeseen, josta sekä Italian renessanssitaide kuin Espanjankin 1400-luvun lopun ja 1500-luvun alun taide ammensi. Toisin sanottuna on mahdotonta, ja turhaakin määrittää onko maalaus syntynyt flaamilaisen, italialaisen vai näistä vaikutuksia saaneen espanjalaisen taiteen pohjalta. Kuten on yleisesti tunnettua, flaamilaisen taiteen vaikutus oli Kastiliassa erittäin suuri. Vaikutteet risteivät monella tavoin, ja esimerkiksi Pedro Berruguete (1450–1504) on toteuttanut *Maria lactans* -aiheiset teoksensa flaamilai-

seen tyyliin, mutta toisaalta hän myös työskenteli Urbinossa ja italialaisen taiteen merkitys hänen tuotannossaan on kiistaton.<sup>26</sup>

Siten esimerkiksi Leonardolle attribuoitun tunnetun *Madonna Litta* -maalauksen (n. 1490, Eremitaasi, Pietari) voi nähdä Holman maalauksen kaukaisena ”esikuvana” (kuva 4). Sommittelu on yhteneväinen ja myös tässä Marian rinta paljastuu puvussa olevasta imetysaukosta. Lahden maalauksessa Jeesus-lapsen sädekehä, toisin kuin äitinsä, on renessanssityyppiä eli perspektiivissä oleva koristekuvioitu lieriö pään yläpuolella (kuva 6). Tyylin ja yksityiskohtien perusteella voi siis sanoa, että Holman kokoelman maalauksen ajoitus sijoittuu 1500-luvun puolelle.

#### Lahden *Maria lactans*: Imetyksen merkityksiä

Teoksen olomuoto ja siihen kohdistuva empiirinen havainnointi tulevat tulkinnois-



sa sidotuksi muihin sitä määrittäviin elementteihin. Ikonografisessa tarkastelussa niin teoksen kontekstit kuin samaa tyyppiä esittävät teokset ovat tiiviissä suhteessa itse tutkittavaan esineeseen. Teoksen eri ulottuvuuksia on teoretisoitu myös toisaalla: ranskalaisen tieteen tutkija Bruno Latourin ”toisessa empirismissä” teoksen todelliset, diskursiiviset ja kollektiiviset elementit käyvät vuoropuhelua.<sup>27</sup> Se on ”yhä todellista ja objektiivista, mutta eläväisempää, keskusteluvampaa, aktiivisempää, moniäänisempää ja välisesensitiivisempää [kuin aiempi empirismi]”.<sup>28</sup> Reaalinen esine, sen ympärillä olevat kertomukset ja sen funktionaalinen rooli yhteisössään onkin nähtävä toisiaan tukevinä elementteinä.

Lahden teoksessa on näkyvissä *Maria lactans* -maalauksille tyypillinen ele: vasemmalla kädellään Maria ohjaa rinnan lapsen suuhun pitäen siitä kiinni siten, että etu- ja keskisormen väliin jää halkio. Kuten Synnöve Malmström oivallisesti mainitsee tulkittessaan Amos Andersonin museon kokoelmiin kuuluvaa Angelo Solimenalle attribuoitua samanaiheista maalausta (n. 1670), kyseessä on retorinen ele, *ostentatio mammarum* eli rintojen osoittaminen.<sup>29</sup> Tämä ele rinnastuu Kristuksen haavojen näyttämisen eleeseen (*ostentatio vulnerum*), jotka käytettiin erityisesti Tusken mies -kuviissa. Usein Jeesus esitettiin avaamassa haavaansa nannin läheltä imetystä mukailevalla otteella, joka alleviivaa rinnan ja Jeesuksen haavan eli maidon ja veren yhdistymistä. Tämä korosti hänen rooliaan imettäjänä ja ruokkijana, symbolisena äitinä, jota hartauselämä oli tuonut esille jo 1000-luvulta lähtien.<sup>30</sup>

Holman kokoelman maalauksessa kuten monissa muissa, myös Leonardon *Madonna Litta* -maalauksessa, näkyy tapa, jolla Jeesus-lapsi pitää nänniä suussaan ja on kääntänyt katseensa hartaudenharjoittajia kohden.



Kuva 6. Jeesus-lapsen sädekehä on renessanssitaiteelle tyypillinen lieriö. Lapsen takana näkyy maalauksessa paljon hyödynnetty sgraffito-tekniikka. Yksityiskohta Holman kokoelman *Maria lactans* -aiheisesta maalauksesta. Kuva: Elina Räsänen.

Tämä on myös varhaisemmissa, 1300-luvulle ajoittuvissa *Maria lactans* -maalauksissa usein esiintyvä piirre. Oleellista olikin, että Marian maito on suunnattu kaikille, ja Jeesus oli välikappale tässä armon jakamisessa. Holman kokoelman maalauksessakin tämä korostuu, vaikka epäsuoremmin. Viitteellisesti punaisella ääriiviivalla vedetty nänni on pojan suussa, ja se erottuu punaisten huulten välissä. Lapsen suoraan ”yleisöön” kohdistunut katse jakaa kokemuksen kuvan kunnioittajien kanssa, jotka hekin siten ovat Marian maidon vastaanottajia (kuva 5). *Maria lactans* -kuviissa ei siis ollut oleellista, että Jeesus kirjaimellisesti imisi rintaa – esimerkiksi yllä mainitussa Amos Andersonin kokoelman teoksessa lapsi on vasta hamuamassa maitoaan, vielä kaukana rinnasta. *Maria lactans* -aiheen suosion on tulkittu ilmentäneen 1300-luvun epävakaita aikoja: esimerkiksi Margaret R. Miles tulkitsee sen heijastavan katsojien tarvetta turvallisuuteen, lohtuun ja ruokintaan.<sup>31</sup> Mariahan ei ollut ainoastaan Jeesus-lapsensa ruokkija, vaan *nutrix omnium*.

Imetyksen ja rinnan esilletuomista maalauksessa korostaa myös Jeesus-lapsen pittelemä pyöreä esine. Omena (ja Jeesuksen yhteydessä myös valtakunnanomena) yhdistetään perinteisesti paratiisin omenaan ja syntiinlankeemuksen symboliin, ja siten merkitsemään Jeesusta ja Mariaa toisena Adamina ja toisena Eevana. Omena on myös rinnan analogia, joka lienee muodostunut omenan ja rinnan (teoreettisen) visuaalisen samankaltaisuuden pohjalta. Omenan ja rinnan yhdistäminen näkyy monissa maalauksissa.

Omena saattaa olla myös Joosefin kädessä rinnasteisena vieressä imettävän Marian rintaan, kuten Bernard van Orleyn Pyhä perhe -aiheisessa maalauksessa (1522, Prado, Madrid). Omena Jeesus-lapsen kädessä ilmentää kristillisen ajattelun perustaa, ja siksi Holman kokoelman maalauksen katsojienkin oli tarkoitus, samalla kuin he ajattelivat Jeesuksen syntymää ja Marian keskeistä roolia sen mahdollistajana, myös pitää jatkuvasti mielessään tarinan kauhistuttava ja väkivaltainen loppu, ristiinnaulitseminen, mikä katsotaan Jeesuksen pelastustyöksi. Yrjö Hirn, varhainen suomalainen mariologi, kirjoittaa aiheesta pioneeriteoksessaan *Det heliga skrinet*, lainaten 400-luvulla eläneen Proclus Konstantinopolilaisen sanoja: ”Hän oli sama isänsä sylissä ja Neitsyen kohdussa, äitinsä käsivarsilla ja tuulen siivillä”.<sup>32</sup>

Kehys ei nähdäkseni ole alkuperäinen, sillä kuvaa kiertävä teksti – jota seuraavaksi käsittelen – jää osittain sen alle. Se on myös melko mahtipontinen itse kuvaan nähden. En osaa tarkemmin arvioida renessanssityyppisen kehyksen ikää. Kehyksessä on kiertävä kiemurainen ”pilvireunus”, joka on tuttu jo keskiajan alttarikaapeista, joissa Maria kuvataan taivaassa. Kehyksessä uloimpana on ollut 16 ruusuketta, mutta nyt kolmesta kulmasta ruusuke puuttuu, samoin kuin

yksi vasemmasta sivusta. Koristeaihe johtaa ajatukset ruusukko- eli rukousnauhahartauteen, jonka visualisoinneissa Neitsyt Maria kuvataan ruusukehän sisällä, ja tavallisesti mukana on myös pilvireunus – mikä johtuu siitä, että ruusukkohartaus usein yhdistettiin Apokalyptisen Marian esittämiseen.<sup>33</sup> Tämä on mahdollisesti ollut teoksen yksi hartaudellinen funktio ja käyttömuoto.

## Nunnien hartaudentyötä?

Merkittävä piirre maalauksessa on varsinaista kuva-aihetta kehystävä tekstinauha, jossa kullankäiset kirjaimet erottuvat mustalta pohjalta. Kirjaimet on niin ikään tehty sgraffito-menetelmällä poistamalla päällimmäistä värikerrosta. Varsinaista kuva-aihetta joka puolelta kiertävä teksti tauottuu kulmissa, joissa on yksinkertaiset lehti- tai kukkakoristeet (neljä lehdykkaa keskellä olevan ympyrän eri puolilla). Teksti on tulkintani mukaan VIRGEN DE BELEN ROGA POR NOSATRS XPO.<sup>34</sup> Kirjaimet sijoittuvat maalauksen sivuille seuraavalla tavalla: yläreuna VIRGEN D; oikea sivu E BELEN ROG; alareuna A POR NO; vasen sivu S ATRS XPO. Kirjoituksen viesti on: *Belenin [Betlehemin] Neitsyt rukoile puolestamme*. Espanjan kielessä belén tarkoittaa Betlehemin lisäksi myös (joulu)seimeä, joten lauseen voisi kääntää myös seuraavalla tavalla: *Seimen Neitsyt rukoile puolestamme*. Kolme viimeistä kirjainta XPO muodostavat Khi-ro -kristogrammin eli Kristus-sanan kreikankielisistä alkukirjaimista muodostuvan symbolin.

Nykyespanjaksi teksti kuuluisi ”ruega por nosotros”, rukoile puolestamme. Maalauksessa me-sana on kirjoitettu lyhennettynä versiona (NOSATRS), mutta erikoisemman siitä tekee A-kirjaimen mukanaolo: voiko kysymys olla tämän sanan feminiinimuo-

dosta eli nosotras-sanan tiivistetystä versios-  
ta? Koska A-kirjain on aivan selvä, ehdotan  
näin todella olevan. Tämä herättää kysymyk-  
sen maalauksen paikasta ja sen vastaanotta-  
jista. Voisiko maalaus tällöin olla peräisin  
naiskonventista tai -luostarista? Silloin se  
olisi ollut vain naisten hartaudenkohteena,  
mikä sitten selittäisi feminiinimuodon esiin-  
tymisen.

Edellä esitin maalauksen nahkapoh-  
jan ja sen avulla tehdyn fakturaalisen maa-  
lausjäljen lisäävän teoksen esineellisyttä ja  
materiaalisuutta. Myös maalauksessa olevat  
kirjaimet / teksti / rukous korostavat sitä  
juuri hartausesineenä, ja ne myös tuovat  
esiin taiteen ja reliikkien tai reliikvaarioiden  
yhtenevää historiaa – sitä, kuinka taiteeseen  
alettiin projisoida samankaltaista pyhyiden  
presenssin ajatusta, mikä ensimmäisen 1000  
kristillisen vuoden aikana kohdistettiin re-  
liikkeihin. Tämä maalaus ei siis ollut vain  
kaunis kuva, jonka avulla saattoi mietiskellä  
Jeesuksen syntymää ja myöhempää veristä  
lunastustyötä, vaan se oli suorastaan konk-  
reettinen työkalu tähän tarkoitukseen.

Betlehemin neitsyt -hartaus kohdistuu  
Jeesuksen syntymään liittyvien vaiheiden  
mietiskelyyn ja kunnioittamiseen. Tämä ver-  
tautuu aiemmin keskustelussa olleisiin ku-  
vatyypppeihin, joissa Neitsyt Maria voi joko  
imettää tai vaan pidellä lasta. Kultti tuli eri-  
tyisen suosituksi Latinalaisessa Amerikassa.

Vanhemman taiteen tutkimuksessa on  
pohdittu käsitteitä, joilla kuvata taidekes-  
kuksissa syntyneiden niin sanottujen mesta-  
riteosten ja usein perifeerisemmillä alueilla  
valmistettujen vähemmän laadukkaiden te-  
osten välisiä suhteita. Mitkä käsitteet sitten  
sopivat vaikutusten, taiteellisen verkostojen  
ja suhteiden määrittämiseen? Yleinen käsite  
'vaikutus' on monesti korvautunut esimer-  
kiksi aiemmin negatiivisen konnotaation  
omanneella appropriaatiolla, joka kuitenkin

tuo paremmin esiin toimijuuden, ei vain vai-  
kutteille altistumisen.<sup>35</sup>

Lahden maalauksen tekotapaa ja tyyliä  
voi kutsua provinsiaaliseksi ja esimerkiksi  
Marian kädet ovat hieman kömpelöt, sor-  
met paksuhkot. Maalaus vaikuttaa siltä, että  
se on tehty verrattain nopeasti, esimerkiksi  
Marian hihansuun valkoisessa nauhassa nä-  
kyy nopea siveltimenveto. Toisaalta meillä  
ei ole mitään tietoa, missä maantieteellises-  
sä paikassa maalaus on valmistunut, jolloin  
käsite provinsiaalinen on helposti harhaan-  
johtava. Myös tärkeissä taidekeskuksissa  
syntyi jatkuvasti myös edullisempaa ”käyt-  
tötaidetta”. Nähdäkseni parhaiten Holman  
kokoelman maalauksen kuvaamiseen sopii  
ilmaus vernakulaari eli kansankielinen. Se  
ei viittaa maantieteellisiin eroihin vaan ker-  
too, että vähemmän taidokkaita teoksia ei  
välttämättä tehty ainoastaan maaseudulla tai  
kaukana keskuksista, vaan että tyyli saattoi  
ilmentyä joka puolella. Edelleen se on ikään  
kuin ”käännös” jostain aiemmasta, mutta  
muodostuen kuitenkin omaksi itsenäiseksi  
työkseen. Kansankielisyyteen liittyy sekini,  
että Iberian niemimaan taiteen mittakaavas-  
sa maalaus sijoittuu kansantaiteen kategori-  
aan.<sup>36</sup>

Kysymystä teoksen vernakulaarisuudesta  
voi pohtia myös suhteessa edellä esitettyyn  
hypoteesiin sen sijaintipaikasta naiskonven-  
tissa. Jeffrey Hamburger on tutkimuksissaan  
käsitellyt nunnien käsikirjoitusmaalauksia ja  
piirroksia, joissa on nähtävissä tiettyä, koh-  
talaisen helposti erottuvaa yksinkertaista  
tyyliä, eräänlaista amatööritaidetta verrat-  
tuna ammattimaiseen tuotantoon.<sup>37</sup> Samalla  
lailla myös birgittalaisluostareissa tehdyssä  
taiteessa, niin käsitoissa kuin käsikirjoitus-  
maalauksissakin, on nähtävissä ääriäviivaa ja  
pyöreitä muotoja hyödyntävä kansanomai-  
nen tekotapa.<sup>38</sup> Tämä *Nonnenarbeit* on muo-  
doltaan samankaltaista kuin Holman teok-

sen jälki, mikä saattaisi edelleen kertoa siitä, että sitä ei ole ainoastaan valmistettu nunnien käyttöön, vaan se on itse asiassa tehty luostarissa nunnien toimesta.

## Lopuksi

Holman kokoelmaan liittyvät arkistot eivät toistaiseksi ole valottaneet kyseisen maalausten taustoja eikä sen vaiheista ei ole tietoja. Se on hankittu kuitenkin ennen vuotta 1948/49, sillä se näkyy Holman perheen eteishallista Roomassa otetussa valokuvassa (kuva 2) joka otettiin *Kaunis Koti* -lehteä varten. Maalaus on ripustettu seinälle toisen Maria ja lapsi -aiheen, firenzeläisen stukko-reliefin, viereen.<sup>39</sup> Tässä lyhyessä artikkelissa oleva kuva on kuitenkin eri; sinänsä mielenkiintoisesti sekä sisustus että seinillä olevien taideteosten paikat ovat toiset – on siis mahdollon tietää, mikä oli elettyä todellisuutta ja mikä lehtiartikkelia varten tehtyä sisustusta.<sup>40</sup> Oli miten oli, hankinta ei sinänsä ole ollut poikkeuksellinen, vaan vastaavanlaisia nahalle maalattuja pieniä Espanjaan paikannettuja maalauksia, joissa on hartauskuva-aihetta kiertävä kirjoitus tapaa huutokaupoissa yhä.<sup>41</sup>

Vaikka tässä artikkelissa ei ole hyödynnetty keräilytutkimuksen näkökulmaa, on kuitenkin mainittava Neitsyt Mariaan liittyvän aihepiirin ja ylipäänsä katolisen taiteen olleen Holmille läheisiä. Eino E. Suolahti tuo esiin lyhyessä elämäkerrallisessa johdannossaan Klaus Holman runoihin, että tämä ei innostunut luterilaisuudesta: ”Pariisin-vuosiin hän [K.H.] oli tuntenut kiintymystä roomalais-katolisuuteen, jota hänen esteettisessä sielunelämässään edustivat keskiaikaisen kirkkotaiteen luomukset.”<sup>42</sup> Tietoa Neitsyt Maria -aiheista ei Klaus Holmalta myöskään varmasti puuttunut: sen lisäksi

että hän ulkomailla asumisensa ja matkustelunsa ohella oli itse tutustunut Euroopan keskeisiin museoihin, kuului hänen opettajiinsa yliopistolla muun muassa Yrjö Hirn, merkittävän Maria-tutkimuksen *Det heliga skrinet* -teoksen (1909) kirjoittaja. Mainitakoon myös, että assyriologi Harri Holman opettajana oli toiminut Knut Tallqvist, joka niin ikään oli mariologian pioneereja Suomessa.<sup>43</sup> Klaus Holma tunsikin luonnollisesti myös Suomessa säilynyttä aineistoa, sillä hän kiersi kirkkoja kivikirkkotutkimuksensa puitteissa.<sup>44</sup>

Klaus Holma vaikutti myös taidehistorian professorinsa Onni Okkosen taidekokoelman syntyyn. Tämän kokoelman tutkijat ovat korostaneet sen katolista luonnetta ja näiden aiheiden lukuisuutta jopa siinä määrin, että kokoelmajulkaisun nimeksi on annettu *Madonna*.<sup>45</sup> Holman Okkoselle kirjoittamista kirjeistä välittyy selvästi hänen harrastuneisuutensa Neitsyt Maria -aiheiden suhteen.<sup>46</sup> Holmat eivät olleet kuitenkaan poikkeus, sillä suomalaisissa vanhan taiteen kokoelmissa Neitsyt Maria -aiheet ovat lukuisia, eikä *Maria lactans* -aihekaan ei ole mikään harvinaisuus: esimerkiksi Amos Andersonin kokoelmaan kuuluu edellä mainitun Solimenalle attribuoidun maalauksen ohella genovalainen maalaus 1500-luvun lopulta,<sup>47</sup> ja Sinebrychoffin taidemuseossa on esimerkiksi Ida Aspelin-Haapkyllän ja Eliel Aspelinin kokoelmaan kuulunut Joos van Cleven pyhää perhettä kuvaava paneelimaalaus (n. 1530) sekä Emilie Geselliuksen vuonna 1941 lahjoittama Elisabetta Siranin 1663 valmistuneen maalauksen kopio.<sup>48</sup> On olemassa monia syitä siihen, miksi Maria-aiheita ostettiin, mutta yleisesti voi myös todeta, ettei ilmiö rajoittunut vain taiteen keräilyyn. Kuten Živilė Meškauskaitė on tuonut esille tutkiessaan 1900-luvun alkupuolen Neitsyt Maria -aiheiden appropriatioita,



”madonna”-aiheisiin oli tavatonta kiinnostusta.<sup>49</sup>

Klaus Holman muistokokoelmaan kuuluva 1500-luvulle ajoittuva *Maria lactans* -maalaus on laajan kuva-aiheen yksi sovellus, *Betlehemin Neitsyt*, jonka avulla meditoitiin Jeesuksen syntymään liittyviä tapahtumia. Tämä tulee esille teokseen kuuluvasta tekstistä, minkä hahmottaminen osana teosta korostaa sitä kokonaisena materiaalisena hartaudellisena esineenä, ei vain tiettyä aihetta esittävänä kuvana. Teksti ja teoksen vernakulaari tyyli saattavat myös viitata siihen, että teos on naisten naisille valmistama. On ilmeistä, että vertailumateriaalin avulla ja tätä kautta maalauksen tarkemmalla paikantamisella valmistuskontekstiinsa siitä on mahdollista saada enemmän tietoa.

Nuoret keskiajan taidehistorian tutkijat ovat perustamassaan *Material Collective* -verkostossa julistaneet, että erilaisista kiinnostuksistaan huolimatta he priorisoivat esineiden ja asioiden materiaalisuutta, ihmisten ja asioiden suhteita sekä ihmisten kokemuksia; ”menneiden ja nykyisten hetkien intiimiyttä.”<sup>50</sup> He korostavat myös omaa, suorastaan emotionaalista suhdettaan teoksiin: “As we celebrate, dwell in, and embrace the basic materiality of our objects, we work to find ways to foreground the material of the objects themselves into larger historical analysis.”<sup>51</sup> Manifesti nivoutuu artikkelini avaavaan, Michael Ann Hollylta poimimaani lainaukseen, jossa taidehistorian tieteenalan erityisyys taiteentutkimuksen sisällä – ja suhteessa muihin humanistisiin tieteisiin – nähdään teosten materiaalisessa läsnäolossa ja niiden esi-neellisyydessä. Tässä artikkelissa olen ollut kollektiivin linjoilla ja Holman kokoelmaan kuuluvan *Maria lactans* -maalauksen olemassaolosta innoittuneena saattanut sen laajempaan historialliseen analyysiin.

## Viitteet

- <sup>1</sup> Holly, Michael Ann, *The Melancholy Art*. Princeton: Princeton University Press, 2013, xi.
- <sup>2</sup> Teoksen kokonaismitat kehyksineen ovat 53 cm x 45 cm. Nämä tiedot ovat myös Lahden historiallisen museon Musketit-tietokannassa. Maalauksen taustapuolen tammipaneelissa on käsinkirjoitettua tekstiä ja vuosi luku 18??., josta en saa tarkemmin selvää.
- <sup>3</sup> Kokoavasti materiaalisuudesta ja materiaalisuuden tutkimuksesta, ks. johdanto teoksessa Bynum, Caroline Walker, *Christian materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*. New York: Zone Books, 2011. Laajasta kirjallisuudesta mainittakoon myös esim. *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, Objects and Practices*, ed. Henning Langerud, Salvador Ryan & Laura Katrine Skinnebach. Dublin: Four Courts Press, 2016; *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2016.
- <sup>4</sup> Ks. Rampley, Matthew, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship 1847–1918*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2013, erit. 26–27, 45.
- <sup>5</sup> Puran tätä laajaa teemaa toisessa yhteydessä; ks. Räsänen, Elina, *The Panopticon of Art History: Some Notes on Iconology, Interpretation, and Fears. The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, ed. Lena Liepe. Kalamazoo: Western Michigan University / Medieval Institute Publications (Studies in Iconography: Themes & Variations). Ilmestyy vuonna 2018.
- <sup>6</sup> Ks. esim. Panofsky, Erwin, *On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts*, (kään. Jas Elsner & Katharina Lorenz saksankielisestä alkutekstistä “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, 1932), *Critical Inquiry*, Vol. 38, no 3, Spring 2012, 467–482, tässä 482. Panofskyn ajattelusta tiivistetysti suomeksi, ks. Ockenström Lauri, *Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö. Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*, toim. Annika Waenerberg ja Satu Kähkönen. Jyväskylä: Kampus kustannus, 2012, 211–231.
- <sup>7</sup> Panofsky, Erwin, *Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, hrsg. Dieter Wuttke. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2001–2011.
- <sup>8</sup> Suuntaus on osa humanistisissa tieteissä jo pitkään ilmennyttä laajempaa virtausta, joka hyödyntää esimerkiksi muistitietoa tai tutkii historiaa niin sanotusti ”alhaalta” (history from below), vaikkapa työläisten tai värikköiden historiaa. Ks. esim. Fingerroos, Outi, *Muisti, kertomus ja oral history -liike. Medei-asta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä histori-*

- aa?, toim. Grönholm Pertti ja Sivula Anna. Turku: Turun historiallinen yhdistys (Historia Mirabilis 6), 2010.
- <sup>9</sup> Williamson, Beth, *Madonna of Humility: Development, Dissemination & Reception*, c. 1340–1400. Woodbridge: Boydell Press, 2009, 3.
- <sup>10</sup> Neitsyt Mariaa ja tämän kuvausta käsittelevä kirjallisuus on luonnollisesti mittava, tässä mainitsen tämän tutkimuksen kannalta oleellisia teoksia. Vanhemmasta (klassikko)kirjallisuudesta mainittakoon Venturi, Adolfo, *La Madonna*. Milano, 1900; Hirn, Yrjö, *Det Heliga skrinet. Studier i den katolska kyrkans poesi och konst*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1909, imetysteemasta erit. 344–359; Vloberg, Maurice, *La vierge et l'enfant dans l'art français*. Grenoble: Rey, 1934, imetysteemasta 67–98; Schiller, Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 4, 2, Maria. Gütersloh: Mohn, 1980. Uudemmasta erityisesti imetysaiheisesta kirjallisuudesta mainittakoon Miles, Margaret R., Virgin's One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture. *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge & London: Harvard University Press, 1986, 193–208; Williamson, Beth, The Virgin Lactans as Second Eve: Image of the Salvatrix, *Studies in Iconography* 19, 1998, 105–138. Ylipäänsä laktaatiosta varhaismoderninan aikana, ks. Sperling, Jutta Gisela, ed., *Medieval and Renaissance Lactations. Images, Rhetorics, Practices*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in Early Modern World), 2013. Olen itse käsitellyt teemaa julkaisemattomassa pro gradu -tutkielmassani; Räsänen, Elina, Maito armon ja vallan metaforana. Imetyksen representaatioista *Maria lactans* -kuvatradiotissa ja Axel Gallénin taiteessa (Taidehistorian laitos, Helsingin yliopisto, 1996). Ks. myös Lactation in history -hanke [<https://unige.ch/lactationinhistory/>] (viitattu 15.11.2017).
- <sup>11</sup> Monista suomalaisissa museokokoelmissa olevista vanhan taiteen esittelyistä ja tutkimuksista mainittakoon mm. Supinen, Marja, ed., *Italian Paintings in Finland 1300–1800*. Helsinki: Ulkomaisen taiteen museo Sinebrychoff, 1992; Malmström, Synnöve, *Donor's Works. Old Art in the Collections of the Amos Anderson Art Museum*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 2015 (tässä ks. myös muiden kirjoittajien artikkelit). Janne Gallen-Kallala-Sirenin toimittamassa teoksessa *Humanismin lähettiläät / Envoys of Humanism*, Tampereen taidemuseo 2005 (näyttelyluettelo), ks. Kirsi Eskelisen, Jukka Ervamaan, Johanna Vakkarin ja Lionello Puppin kontribuutiot.
- <sup>12</sup> Ks. esim. Bettenson, Henry, ed., *The Early Christian Fathers. A Selection from the Writings of the Fathers from St. Clement of Rome to St. Athanasius*. London: Oxford University Press, 1956, 180–181.
- <sup>13</sup> Ks. esim. Bynum, Caroline Walker, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1982, 110–169.
- <sup>14</sup> Kaksoisiesirukousaiheesta ks. esim. Gertsman, Elina & Räsänen, Elina, Locating the Body in Medieval Reval. *Locating the Middle Ages: The Spaces and Places of Medieval Culture*, ed. Julian Weiss & Sarah Salih. London: Boydell & Brewer, 137–158. Tämä aihe on Suomessakin säilynyt 1400-luvun lopulla maalatuissa Paraisten ja Kalannin kirkkojen seinämaalauksissa.
- <sup>15</sup> Wirth, Elisabeth Marwick, Nature versus Nurture: Patterns and Trends in Seventeenth Century French Child Rearing. *History of Childhood*, edited by Lloyd de Mause. London: Souvenir Press, 1974, 259–301, tässä 264–265.
- <sup>16</sup> Bynum, Caroline Walker 1987. *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, Walker 1987, 122.
- <sup>17</sup> Williamson, 2009.
- <sup>18</sup> Näistä teoksista ks. Ringbom, Åsa, Motivics and Mariology: Maria in Sole in St. Michael's Church of Finström. *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*. Taidehistoriallisia tutkimuksia–Konsthistoriska studier 16. Helsinki: Taidehistorian seura, 1995, 273–287; Nordman, C. A. *Medeltida skulptur i Finland*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja–Finlands Fornminnesföreningens Tidskrift 62, Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys 1965, 262–265.
- <sup>19</sup> Lane, Barbara G., *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*. New York: Harper and Row, 1984.
- <sup>20</sup> Ks. esim. museon ylläpitämä *Medeltidens bildvärld* -tietokanta: [<http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=920424S4#>] (viitattu 10.11.2017).
- <sup>21</sup> Gertsman, Elina, *Worlds Within. Opening the Medieval Shrine Madonna*. University Park: Penn State University Press, 2015.
- <sup>22</sup> Olen käsitellyt tätä laajemmin muualla; ks. Räsänen, Elina, The Craft of the Connoisseur: Bernt Notke, Saint Anne and the Work of Hands. *Art, Cult and Patronage: Die Visuelle Kultur im Ostseeraum zur Zeit Bernt Notkes*, hrsg. Uwe Albrecht & Anu Mänd. Kiel: Verlag Ludwig, 2013, 25–45. Ks. myös Vakkari, Johanna, *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita*. Helsinki: Palmenia 2000.
- <sup>23</sup> Lang, Karen, Encountering the Object. *The Lure of the Object*, ed. Stephen Melville. New Haven & London: Yale University Press (Clark Studies in the Visual Arts), 2005, 135–156, tässä 148–149.
- <sup>24</sup> Lang, Karen, *Chaos and Cosmos. On the Image in Aesthetics and Art History*. Ithaca and London:

- Cornell University Press, 2006; Panofsky 2012, 480; Panofsky *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1955, 38–39.
- 25 Bynum 2011, 28.
- 26 Ks. esim. Jacques Lassaigue, *Spanish Painting from the Catalan Frescos to El Greco*. Trans. by Stuart Gilbert. Lausanne: Skira, 1952; Brown, Jonathan, *Painting in Spain 1500–1700*. New Haven: Yale University Press (Pelican History of Art), 1998.
- 27 Tässä viitataan Bruno Latourin antropologiasta ammentaviin ajatuksiin, ks. Latour, Bruno 2006: *Emme ole koskaan olleet moderneja*. Suom. Risto Suikkanen. Vastapaino, Tampere. Latourin ajattelusta suomeksi, ks. Lehtonen, Turo-Kimmo, *Aineellinen yhteisö*. Helsinki: Tutkijaliitto, 2008; taidehistorian alalta ks. Johansson, Hanna, Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. *Representaatio*. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi, toim. Tarja Knuuttila ja Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 2010, 196–213.
- 28 Latour, Bruno, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press 2005, 115. Käännös ER. Latourin ilmaisu ”more mediated” voidaan kääntää usealla eri tavalla; itse miellän sen tässä tarkoittavan, että olemme tietoisia välineestä ja/tai välittynäisyydestä.
- 29 Synnöve Malmström, Madonna and Child with a Saint Attributed to Angelo Solimena. *The Donor's Works. Old Art in the Collections of the Amos Anderson Museum*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (Kirjokansi 101), 2015, 115.
- 30 Kristuksen vereen liittyvä kultti oli keskiajalla hyvin monitahoinen; ks. esim. Bynum 1982; Caroline Walker, *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- 31 Miles 1986, 193–208.
- 32 Hirn 1909, 347.
- 33 Ks. esim. Wagner, Kathrin, *Rosa Mystica. Rostocker Rosenkranzretabel des Spätmittelalters*. Berlin: Lit Verlag (Schriften aus dem Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Band 5), 2014.
- 34 Tämä eroaa hieman tekstin aiemmin tulkinneen Arkadi Ippolitovin (2003) versiosta, joka on ollut käytettävänä Lahden historiallisen museon Musketti-tietokannassa. Kiitän lämpimästi akatemiaprofessori Elina Vuolaa avusta oman tulkintani muodostamisessa.
- 35 Williamson 2009, 2. Ks. Nelson, Robert S., ’Appropriation’, *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago & London: University of Chicago Press, 1996, 116–128.
- 36 Ks. esim. Subías Galter, Juan, *El arte popular en España*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1948.
- 37 Hamburger, Jeffrey F., *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- 38 Ks. esim. Sandgren, Eva Lindqvist, Book Illumination at Vadstena Abbey. *Saint Birgitta, Syon and Vadstena. Papers from a symposium in Stockholm 4–6 October 2007*, eds. Claes Gejrot, Sara Risberg & Mia Åkestam, 129–145, Stockholm: KVHAA (Konferenser 73), 2010.
- 39 Reliefin (LHME 2002616) firenzeläisen alkuperän on todennut tutkija Charmian Mezentsseva Pietarin Eremitaasista vuonna 2001. Lahden historiallisen museon Musketti-tietokanta.
- 40 Joutsen, Birgitta, Koti joka edustaa meitä. *Kaunis Koti* 3/1949, 24–25. Lehdessä tuolloin julkaistu kuva on tässä kokoelmassa Janne Harjulan artikkelissa kuva 7.
- 41 Esimerkiksi taidekauppias Michael Haskell myi Kristuksen kasvoja esittävän nahalle maalatun teoksen, johon sisältyy kuvaa kiertävä tekstinauha vuonna 2017. [https://www.1stdibs.com/furniture/wall-decorations/paintings/veil-monica-spanish-15th-century-painting-leather/id-f\_585537/] (viitattu 1.6.2017).
- 42 Suolahti, Eino E., johdanto teoksessa: Holma, Klaus, *Runoja*. Helsinki: Otava, 1945.
- 43 Tallqvist, Knut, *Madonnan esihistoria: esitelmä*. Helsinki: Otava, 1920. Harri Holma omisti teoksensa *Arabian suuri profeetta. Piirteitä Muhammedin elämästä ja islamin alkutaipaleelta* (1943) ”opettajalleen ja ystävälleen” Tallqvistille.
- 44 Ks. tästä Anna Ripatin artikkeli käsilläolevassa julkaisussa.
- 45 Nieminen, Eino, toim., *Madonna. Onni Okkosen Eurooppalainen kokoelma*. Joensuun taidemuseon julkaisu 1. Jyväskylä: Gummerus, 2001.
- 46 Humina, Katarina ja Nieminen, Eino, Eurooppalaisen kokoelman muodostuminen. *Madonna. Onni Okkosen Eurooppalainen kokoelma*. Jyväskylä: Gummerus (Joensuun taidemuseon julkaisu 1), 2001.
- 47 Genovalaisessa maalauksessa on niin ikään myös kirjoitusta. Ks. Synnöve Malmström, *The Donor's Works. Old Art in the Collections of the Amos Anderson Museum*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (Kirjokansi 101), 2015, 68–71 ja 114–123.
- 48 Selkokari, Hanne, *Kalleuksia isänmaalle. Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 115, Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 2008, 188. Ks. Kansalliskallian kokoelmatietokanta: [http://kokoelmat.fng.fi/app?lang=fi&si=http%3A%2F%2Fkansalliskallia.fi%2Fteos\_E8C908EC-2D9C-40BD-805F-D301653663BB] (viitattu 12.11.2017).
- 49 Meškauskaitė, Živilė, Takaisin kosketukseen – Maria Orans- ja Rukoileva Maaria -korujen vaiheista.

*Tahiti-Taidehistoria tieteenä* 2/2015. [<http://tahiti.fi/02-2015/tieteelliset-artikkelit/takaisin-kosketukseen-%e2%80%93-maria-orans-ja-rukoileva-maaria-korujen-vaiheista/>] (viitattu 12.11.2017).

<sup>50</sup> Material Collectice -verkoston manifesti [<http://thematerialcollective.org/manifesto/>] (viitattu 9.9.2017).

<sup>51</sup> Ibid.